

L'Inferno (1911) e *Dante's Inferno* (1924): due capolavori del muto e la loro fortuna

Delio De Martino

Università di Bari Aldo Moro

deliode@alice.it



Riassunto

L'Inferno della Milano Films e l'americano *Dante's Inferno* sono i due capolavori del cinema muto che hanno tentato la titanica impresa di tradurre sul grande schermo la forza visionaria della *Commedia* dantesca. Entrambi hanno lasciato traccia nella cinematografia dell'epoca e successiva, così come in altre forme di espressione artistica. Secondo una tendenza moderna e postmoderna tanti artisti hanno saputo ridurre e smembrare sempre più questi inferni muti per riutilizzarne idee, emozioni o frammenti più o meno deformati nelle loro opere nell'utopica attesa che un giorno la settima arte riesca a dimostrare di essere capace di produrre immagini in movimento davvero all'altezza del poema dantesco.

Parole chiave: cinema muto; Dante; *Inferno*; pubblicità; app.

Abstract

L'Inferno of Milano Films and the American *Dante's Inferno* represent two masterpieces of silent cinema that tried the titanic task of translating into the big screen the visionary force of Dante's *Commedia*. Both films are milestones in the history of cinema and had a powerful influence not only in the years of their distribution but also in subsequent cinematography and other forms of artistic expression. Following modern and postmodern trends, many artists have been constantly reducing and dismembering these silent infernos to reuse ideas, emotions, or fragments more or less deformed in their utopic aspect until one day, the seventh art succeed in producing a movie which was truly at the same level as the Dantesque poem.

Keywords: silent cinema; Dante; *Inferno*; advertising; app.

I. DAL POEMA AI DUE KOLOSSAL MUTI

Nella storia del cinema muto due sono i kolossal ispirati alla *Commedia* dantesca diventati fondamentali modelli non solo nell'ambito della cinematografia muta, ma più in generale per l'intera storia del cinema e delle arti visive legate al divino poeta. *L'Inferno*¹ della Milano Films e *Dante's Inferno* di Henry Otto sono infatti i lungometraggi che hanno tracciato i due principali approcci alla traduzione del poema nel nuovo linguaggio delle immagini in movimento e che hanno costituito due pietre miliari per tutti i successivi registi e sceneggiatori. Già da un punto di vista strettamente narrativo si differenziano da tante altre pellicole che hanno narrato solo qualche specifico canto o episodio, perché i loro realizzatori si sono cimentati nella titanica impresa di raccontare le atmosfere dell'inferno dantesco nella sua interezza. D'altronde non è un caso che queste due opere, grazie all'eccezionale successo di pubblico e di critica, facciano parte della ridotta percentuale dei film del cinema muto sopravvissuti e giunti fino a noi.

Nei primi anni del '900 singoli episodi della *Commedia* avevano ispirato registi e sceneggiatori, come testimoniano soprattutto le numerose pellicole incentrate su Paolo e Francesca, come *Two brothers* di William W. Ranous del 1907 o *Drums of love* di David Wark Griffith del 1928 sulla storia di Francesca. Molti film furono intitolati proprio *Francesca da Rimini*: quello girato da Mario Morais (1908), un altro di Ugo Falena (1910), un terzo di un anonimo per la Vitagraph (1910, Usa), un quarto anonimo del 1914 della Cines (Roma) e infine quello del 1922 di Mario Volpe e Carlo Dalbani (Floreal Film). Altri episodi della *Commedia* sono narrati da pellicole come *Pia de' Tolomei* di Mario Caserini (1908, Cines Roma) e l'omonimo film del 1921 di Giovanni Zannini (Zannini Film, Milano), *Il conte Ugolino* di Giovanni Pastrone del 1909 (Italia film, Torino), *La bocca mi baciò tutto tremante* di Ubaldo Maria Del Colle sempre del 1919. Ma nessuno di questi primi registi aveva tentato di tradurre un poema così difficilmente rappresentabile su pellicola.

La *Divina commedia* è infatti un'opera che per la sua enorme complessità diegetica e per la sua perfezione strutturale è difficilmente trasportabile sul grande schermo. È questa difficile traducibilità il motivo per cui nel corso della lunga storia del cinema sono state realizzate numerose pellicole di indiscusso interesse, ma è lecito affermare che non è ancora stato girato un lungometraggio che sia riuscito ad avvicinarsi realmente per spessore poetico e qualità creativa all'ipotesto dantesco.

Eppure il poema fornisce notevoli suggestioni non soltanto visive, ma anche cinematografiche. Infatti, benché Dante Alighieri si sia necessariamente espresso soltanto attraverso il linguaggio verbale, la forza iconica dei suoi

1. Il titolo completo è *La Divina Commedia di Dante Alighieri Inferno*.

immortali versi è tale che il divino poeta è stato considerato il primo e più grande proto-regista italiano. La *Commedia* è composta con una tale serie di dispositivi linguistici e retorici legati al segno iconico che si presta a una vera e propria lettura cinematografica, ovvero una lettura che metta in evidenza le immagini pre-cinematografiche evocate nel lettore dal poema (Tigani Sava 2007).

E proprio con lo specifico del cinema muto Dante ha un legame strettissimo. La forza espressiva della composizione poetica di Dante Alighieri ben si sposa con l'espressività del cinema muto. Basti pensare ai contrasti visivi tipici del bianconero e alle sue suggestioni poetiche. Ma anche l'assenza di parole del periodo del muto ben si lega con quella che è stata definita la retorica del silenzio dantesco (Cofano 2003) che, invece di esplicitare verbalmente, si affida alla forza iconica e visionaria della poesia. Inoltre, la tecnica di recitazione del cinema muto, in cui l'assenza del sonoro è compensata da esagerata espressività ed enfasi mimica dove il gesto racchiude tutto il significato che non può essere espresso dal linguaggio verbale, ricorda il "visibile parlare" dantesco. Il celeberrimo verso 95 di *Purgatorio* X, in cui Dante commenta dei bassorilievi che sembrano per la loro qualità proferire parola, esprime con la sua suggestione sinestetica tutto lo sforzo degli attori del muto per sopperire all'assenza della parola attraverso l'uso del proprio corpo.

In questo contesto *L'Inferno* e *Dante's Inferno*, hanno posato le fondamenta dello sviluppo della cinematografia dantesca e ancora oggi meritano un approfondimento. Rispetto alle pellicole di metraggio più limitato (intorno ai 300 metri), i due lungometraggi in oggetto hanno tentato, pur nei limiti tecnici e artistici, di esprimere tutte le possibilità poetiche dei versi danteschi. Nel compiere questa operazione, entrambi i film riprendono il repertorio iconografico del più conosciuto illustratore della *Commedia*: Gustave Doré. A partire dalle sue incisioni i registi di questi kolossal hanno voluto offrire una versione in movimento delle classiche illustrazioni della *Commedia*, mostrando "ciò che potea" (per citare il Fiorentino, *Pg.* VII 17) questo nuovo linguaggio considerato ancora nei primissimi decenni del '900 un'attrazione da fiere, privo di una vera dignità artistica, destinato ad un pubblico di basso livello socioculturale.

2. IL KOLOSSAL DEL 1911: *L'INFERNO* DELLA MILANO FILMS

L'Inferno, del 1911, fu il primo kolossal del cinema italiano (1250 metri, 71 minuti, 54 quadri) della Milano Films, interpretato da Salvatore Papa (Dante) e Arturo Pirovano (Virgilio) e diretto da Francesco Bertolini e da Adolfo Padovan, registi quello stesso anno anche di un'*Odissea*, altro kolossal di 44 minuti, del quale è sopravvissuta solo mezz'ora. Di 30 minuti era *La caduta di Troia* del 1911 diretto da Giovanni Pastrone e Luigi Romano Borgnetto. Era invece un corto di 15 minuti, in 25 quadri e 18 didascalie, *L'Inferno* di Giuseppe

Berardi e di Arturo Busnengo della Helios Film di Velletri, che riuscì ad uscire il 10 marzo al Mercadante di Napoli, tre mesi prima di quello della Milano Films (Colonnese Benni 2004). Dante era interpretato dallo stesso Berardi e Virgilio da Armando Novi. In giugno, la Helios produsse con gli stessi registi e gli stessi attori anche un *Purgatorio* (400 metri). *L'Inferno* della Helios era una sorta di versione ridotta per metraggio, qualità e per dispendio economico e di mezzi del successivo kolossal. Ad ogni modo, questo film, ritenuto da alcuni perduto, è fortunatamente stato di recente recuperato, restaurato e anche distribuito in Dvd insieme ad una versione scolastica della *Commedia* sponsorizzata dalla casa farmaceutica Bayer². Un secondo più breve *Il Purgatorio* (408 metri) anonimo del 1911 sembra essere stato prodotto dalla Società Anonima Ambrosio, Torino. La novità di questi film danteschi consisteva nel fatto che si basavano non più su singoli personaggi, come la decina di corti degli anni 1907-1910, ma su intere cantiche, forse per effetto dei 590 anni dalla morte di Dante (1321) e dei 50 anni dell'unità d'Italia. Ad un altro famoso scrittore italiano era dedicato sempre nel 1911 un altro kolossal, *La Gerusalemme liberata* di Enrico Guazzoni (1200 metri, 80 minuti).

Muto e in bianco e nero, *L'Inferno* targato Milano Films recentemente restaurato dalla cineteca di Bologna, è distribuito oggi in Italia in tre versioni, con tre diverse colonne sonore. La prima, più classica, eseguita al pianoforte di Marco Delpane, la seconda è la colonna sonora rock dei Tangerine dream del 2002 e l'ultima, forse la più straniante, è invece la colonna sonora elettroacustica e vocale di Edison Studio (2011).

L'Inferno costituisce un capitolo importante della cinematografia italiana legata al sommo poeta. Il lungometraggio è infatti un kolossal dei tempi d'oro del cinema italiano, il primo fra i lungometraggi italiani (fino al 1911 si erano prodotti solo cortometraggi) che ha imposto alla Milano Films un incredibile sforzo di mezzi e di uomini per la realizzazione. Il completamento del film ha richiesto due anni per un esborso della stratosferica cifra di un milione di lire. Il film è composto da una serie di quadri (come si chiamavano le inquadrature del periodo del muto) preceduti dai vari cartelli con i titoli che spiegano la situazione. Dallo smarrimento nella selva fino all'uscita dall'inferno passando per i più celebri cerchi ed episodi, come quelli dell'incontro delle fiere, di Paolo e Francesca, dell'ingresso nella città di Dite, dell'incontro con Pier delle Vigne e del conte Ugolino. Il rigore filologico del film fu garantito da uno dei produttori, lo scrittore Adolfo Padovan. I 54 quadri invece si ispirano alle celebri incisioni di Gustave Doré, ma con precoci e impressionanti effetti speciali che ricordano quelli di George Méliès, il mago pioniere del cinema francese: personaggi che prendono il volo, animali in scena, corpi squartati e mutilati o

2. Ringrazio Daniele Maria Pegorari per avermi prestato il dvd di questo piccolo e quasi introvabile capolavoro.

in continua metamorfosi, creature mostruose rese con tecniche, come doppie e triple sovrapposizioni, che oggi possono sembrare ingenue, ma che allora apparivano spettacolari e di enorme impatto visivo. Gli effetti speciali derivavano dal mondo teatrale e furono spesso realizzati con corde e macchinari che permettevano ai personaggi di librarsi in volo o sollevarsi da terra (Ritrovato 2010: 253). Particolarmente suggestivo fu Lucifero con gli occhi rivolti non a Dante (già nella *Commedia* Satana non si sofferma sul poeta) bensì verso gli spettatori. Si tratta di una sorta di “sguardo in macchina” che sembra richiamare un modello reso celebre dal film *Viaggio nella luna* di Méliés del 1902. Doré ed effetti speciali (fra i quali il volo dei lussuriosi e il gigantismo di Minosse) caratterizzano d'altronde anche *L'Inferno* della Helios Film.

Il quadro conclusivo con l'immagine del monumento a Dante a Trento e il titolo «Onorate l'altissimo poeta!» (verso 80, IV canto dell'*Inferno*), testimoniano sentimenti che pochi anni dopo caratterizzeranno l'irredentismo.

Ne *L'Inferno* della Helios Film aveva fatto scalpore il procace seno scoperto di Francesca da Polenta, che anticipò il seno nudo di un'anonima dannata ne *L'Inferno* della Milano Films, e quelli degli anni '40: Vittoria Carpi in *La corona di ferro* (1941), Hana Vitová in *Noční motýl* (1941), Doris Duranti in *Carmela* (1942), Clara Calamai in *La cena delle beffe* (1942). Ancora di più colpisce l'enorme dispiego di comparse nude che rappresentano le anime nei vari gironi, in un'epoca in cui era raro vedere sul grande schermo corpi nudi. Come ricorda l'IMDB, *L'Inferno* anticipa di oltre mezzo secolo il più noto primo nudo maschile frontale della storia del cinema, quello del film *Donne in amore* del 1969 diretto da Ken Russell. Effettivamente alcune copie furono censurate e solo l'ultimo restauro ha consentito di riportare all'originario splendore questo kolossal dei primordi della storia del cinema.

Il film infatti, nonostante gli oltre cento anni di età, rappresenta una delle migliori traduzioni cinematografiche dell'*Inferno* perché il poema, per la sua enorme complessità sotto molteplici punti di vista, non è mai stato portato al cinema in versioni veramente convincenti. Nonostante il grande numero di riletture, *L'Inferno* con la forza espressiva del bianco e nero e spesso del rosso in alcuni quadri colorati artificialmente e con i cartelli che riportano i versi più celebri riesce ancora oggi a riportare lo spettatore in un mondo infernale ed angosciante. Seppure abituato ad altri standard ben più moderni lo spettatore contemporaneo può ancora apprezzare l'espressività di questo film che si avvicina alla video arte soprattutto nelle versioni con la colonna sonora moderna.

L'Inferno è stato riproposto nel 2015 anche nel corso del festival *Dante, l'immaginario*, organizzato dall'Università di Bari per celebrare i 750 anni dalla nascita del poeta, voluto e diretto da Daniele Maria Pegorari. La proiezione nel capoluogo pugliese nell'ambito di un festival per l'anniversario dantesco assume un valore ancora maggiore se si pensa che la prima proiezione pub-

blica del film si tenne a Napoli al teatro regio Mercadante alla presenza di Benedetto Croce e di altri intellettuali come Roberto Bracco e Matilde Serao. Fu proprio quest'ultima a sottolineare per prima la vicinanza dei quadri cinematografici alle incisioni di Doré scrivendo sul *Giorno*: «E se Gustave Doré ha scritto con la matita del disegnatore il miglior commento grafico al Divino Poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré». Ma merita di essere ricordato anche Ricciotto Canudo, intellettuale pugliese che coniò l'espressione “settima arte” e tra l'altro fu autore di una sceneggiatura dantesca (1908) e tenne una lezione su questo film a Parigi all'École des hautes études.

Il film ottenne un enorme successo in Italia dove fu promosso anche dalla Dante Alighieri e anche all'estero, in Gran Bretagna e in Germania e soprattutto in America dove divenne forse il primo vero blockbuster italiano.

Ancora oggi dopo l'uscita del nuovo film *Inferno* di Ron Howard (2016), tratto dall'omonimo romanzo di Dan Brown (De Martino 2016-2017), *L'Inferno* della Milano Films rimane probabilmente la migliore traduzione cinematografica dei versi di un autore che per molti aspetti ha anticipato il cinema con la forza visionaria del suo poema.



Fig. 1. *L'Inferno* (1911), la selva oscura.



Fig. 2. *L'Inferno* (1911), Caronte.



Fig. 3. *L'Inferno* (1911), l'incontro con Satana.

3. DANTE'S INFERNO

La pellicola americana *Dante's Inferno*, dal metraggio ancora superiore a quello de *L'Inferno* (1665 metri), uscì nelle sale nel 1924, tre anni prima del termine

ufficiale del cinema muto e della distribuzione di quello che è considerato il primo film sonoro, il celebre *Il cantante di Jazz* di Alan Crosland (1927). Tra i due film sono trascorsi tredici anni e *Dante's Inferno* benché sia muto come *L'Inferno* della Milano Films, si presenta certamente più moderno nello stile rispetto al precedente italiano. Il lungometraggio fu prodotto oltreoceano dalla Fox Film Corporation e fu diretto dal famoso Henry Otto, prolifico regista, attore e produttore americano. Come nel precedente, in *Dante's Inferno* le ambientazioni infernali si ispirano alle incisioni di Gustave Doré, sulla base delle quali il regista costruisce dei quadri infernali più moderni e curati. La ricostruzione dell'oltretomba dantesco è in questo caso inserita all'interno di una cornice narrativa tipicamente americana. Il viaggio di Dante è infatti un flashback onirico dentro una storia moderna incentrata sul mondo degli affari nordamericano e ambientata pochi anni prima della crisi economica del 1930.

Un facoltoso uomo d'affari, Mortimer Judd, spinto dall'avidità di denaro, maltratta la moglie, ostacola la relazione d'amore del figlio con l'infermiera della madre e riduce un suo socio, Eugene Craig, sull'orlo del fallimento finanziario e del suicidio. Quest'ultimo, in preda alla disperazione, si vendica inviando al suo antagonista un volume dell'*Inferno* di Dante preso dalla biblioteca del suo studio, su cui annota una maledizione: «If there is Hell, this, my curse will take you there». Quando gli viene recapitato il volume, Judd inizia a leggere i versi del poema e con un flashback onirico visualizza le scene infernali narrate da Dante: lo smarrimento nella selva, il dialogo tra Beatrice e Virgilio, l'incontro di Dante con Virgilio, l'attraversamento dell'Acheronte, l'incontro con Minosse e l'ingresso nella città di Dite, il viaggio tra le anime degli avari e dei prodighi, i fraudolenti e i menzogneri fino alla selva dei suicidi. Non c'è dialogo tra Dante e le anime e nessun caso particolare di peccatore viene approfondito tranne quello di Pier delle Vigne fortemente legato alla cornice moderna e al suicidio di Craig (Wagstaff 1996: 37). Alla fine della lettura della *Commedia*, dopo una serie di eventi tragici, un demone materializzatosi nel suo studio lo catapulta nel regno di Satana, al cospetto di Minosse. Ma il regista chiude il film con un lieto fine: Judd scopre che si trattava soltanto di un sogno grazie al quale si redime e inizia una nuova vita.

La struttura narrativa ricorda vagamente il celebre romanzo di Dickens *Racconto di Natale*, in cui il protagonista, alla vigilia di Natale, attraverso visioni oniriche degli spiriti del Natale Passato, del Natale Presente e del Natale Futuro recupera l'umanità che aveva perduto per brama di denaro. Tra l'altro la narrazione di Dante si sposa perfettamente con il mondo senza scrupoli dell'economia americana perché la fiera che blocca Dante e gli impedisce di ritrovare la retta via nel primo canto è proprio la lupa, generalmente interpretata come allegoria della cupidigia. In questo caso il film prende di mira l'eccesso di lavoro e di brama di denaro. L'esplicita vocazione etica del film

è più volte sottolineata anche dalla critica cinematografica. Ad ogni modo, a differenza del film italiano, il racconto del viaggio di Dante e Virgilio in questo film non è completo, ma giunge fino alla selva dei suicidi del canto tredicesimo, la cui scena si lega a quella del suicidio della cornice narrativa. Il tentativo di suicidio del suo socio è un elemento chiave della vicenda, perché costituisce il primo anello di una serie di sciagure di cui Judd viene accusato prima di essere catapultato negli inferi e di ritrovarsi come Dante al cospetto di Minosse. A livello iconografico, come nel precedente italiano, colpisce per l'epoca in cui imperava la censura, la nudità dei corpi delle anime dei dannati nei vari gironi, coperti a malapena da qualche panneggio.

La cornice occupa uno spazio considerevole e quindi rispetto al film italiano *Dante's Inferno* riduce il metraggio dedicato al viaggio dantesco, ma lo stile è decisamente più moderno, con montaggi più frequenti e arditi, con una costruzione meno precisa, ma anche più attuale, e con un uso degli effetti speciali nella ricostruzione dell'oltretomba ancora più spettacolare. I versi danteschi sono invece in traduzione inglese e si mescolano ai cartelli dei dialoghi della più moderna cornice.

Questo film, di notevole successo commerciale e di critica come il precedente italiano, ha avuto una profonda influenza sul cinema e sulle arti dell'epoca successiva, un'influenza non sempre messa in luce dalla critica nonostante si tratti di due archetipi che necessariamente ha dovuto tenere presente qualsiasi artista intento a ricostruire visivamente gli inferi.



Fig. 4. *Dante's Inferno* (1924), la selva oscura.



Fig. 6. *Dante's Inferno* (1924), porte dell'inferno



Fig. 5. *Dante's Inferno* (1924), la selva dei suicidi

4. LA FORTUNA NELL'ARTE CINEMATOGRAFICA

L'Inferno e *Dante's Inferno* si possono considerare ciascuno un unicum nella storia del cinema perché raramente i registi più moderni hanno ritentato l'operazione di ricostruire l'*Inferno* dantesco tanto precisamente quanto Francesco Bertolini ed Henry Otto. Si è invece più spesso preferito allontanarsi dall'ipotesi del divino poeta, difficilmente traducibile in immagini in movimento per la sua intrinseca ricchezza. L'impresa di successivi e meno fortunati film tradisce comunque un'influenza di questi due archetipi del cinema muto: i modelli diegetico-narrativi di questi film hanno infatti avuto fortuna nella cinematografia posteriore, a volte in maniera esplicita altre volte per vie traverse.

Ad esempio, *L'Inferno* della Milano Films negli anni d'oro del cinema italiano ha ricoperto un ruolo importante perché, oltre ad aver stimolato la produzione del già citato *L'Inferno* della Helios di Velletri, ha continuato ad ottenere consensi e ha colpito fortemente anche l'immaginazione del più noto regista della storia del cinema italiano.

Federico Fellini rimase infatti impressionato proprio da questo film tanto da annotarlo in alcuni suoi appunti. Nel 1994 fu pubblicato un «brogliaccio dantesco» di Fellini, nel quale rievocava tra l'altro il busto di Dante presente nella scuola «con gli occhi vuoti, spalancati, di ferro, un volto severo, di giudice, di spione», tanto da essere sospettato di fare la spia presso i professori delle malefatte degli studenti, e ricordava soprattutto «la visita alla Cineteca Nazionale per visionare un "Inferno girato nel 1909"» cioè quello della Milano Films (Costa 1996: 49). Proprio da queste suggestioni sarebbe poi nato il celebre progetto di un film sulla *Divina commedia* mai realizzato: *Il viaggio di G. Mastorna*. Curiosamente si narra che la definitiva rottura con i produttori avvenne perché Fellini pretendeva di far recitare nudi molti degli attori, ambizione che gli fu negata mentre proprio *L'Inferno* del 1911 mostrava per la prima volta nella storia dei lungometraggi tanti corpi quasi del tutto senza veli.

Nonostante *Il viaggio di G. Mastorna* non sia stato mai realizzato, *L'Inferno* della Milano Films ha colpito tanto l'immaginario del regista che elementi danteschi sono stati riconosciuti nella struttura di numerosi film come *La dolce vita* (il cui titolo riprende un verso della *Commedia*, vd. Pegorari 2012: 296) o *Otto e mezzo* oltre a esplicite citazioni come quelle delle finte pubblicità dantesche in *Amarcord* e soprattutto in *Ginger e Fred*, dove una marionetta di Dante si smarrisce nella selva oscura ma ritrova la retta via grazie all'orologio dotato di bussola Beatrix (De Martino 2013: 57-62).

L'Inferno della Milano Films del 1911 è inoltre stato un riferimento per tanti altri registi anche oltreoceano. Spencer Williams, regista afroamericano, nel 1944 utilizzò alcune scene de *L'Inferno* nel suo film *Go Down, Death!*, in una maniera molto singolare legando il poema al mondo dei neri afroamericani. Il

film è ispirato ad un omonimo sermone funebre composto da James Weldon Johnson raccolto nel 1927 nel volume *God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse* (Loonely 2004: 133). La vicenda si svolge nel contesto afroamericano: il proprietario di un bar, Jim, interpretato dallo stesso regista, a causa di una serie di contrasti con un predicatore, decide di incastrarlo con uno scandalo sessuale. Jim organizza una truffa in modo da scattare una foto dell'uomo con alcune donne di facili costumi. Ma la madre adottiva si accorge dell'ingiustizia e riesce ad impossessarsi delle fotografie. Durante un litigio fra la donna e Jim, quest'ultimo la uccide inavvertitamente. Dopo il funerale, Jim viene turbato dai rimorsi e da una crisi di coscienza, esce di casa e nel mezzo di una selva oscura americana è vittima di alcune visioni: le porte dell'inferno gli si spalancano mostrandogli l'Aldilà. A questo punto il regista inserisce un minuto circa di alcune scene de *L'Inferno*, in ordine sparso ma tutte all'interno della cornice dell'orrida visione di Satana del canto 34 dell'*Inferno*. La prima visione è quella del fondo dell'inferno. Compagno infatti Satana con in bocca Giuda, Dante e Virgilio. Dopo qualche fotogramma del protagonista si ritorna nell'inferno e ad altri gironi. Vengono citate le scene dai canti 5-6 e 18, poi dopo un'altra inquadratura di Jim si osservano immagini relative al canto 19, di cui sono ben evidenziati i simoniaci conficcati a testa in giù. Si passa successivamente alla citazione delle scene dei canti 21-22 e infine si ritorna al fondo dell'inferno, ovvero al canto 34. Questa citazione filmica si conclude con la chiusura delle porte dell'inferno. A causa di questi inserti dalla pellicola di Padovan e Bertolini, il film finì nelle maglie della censura, che non gradì le immagini delle nudità delle anime e in particolare quelle femminili. I censori di alcuni stati come Maryland, Ohio e New York chiesero infatti un diverso montaggio delle scene tratte da *L'Inferno* e la copertura di un seno femminile.



Fig. 7. *Go Down, Death!*, Jim nella selva oscura.

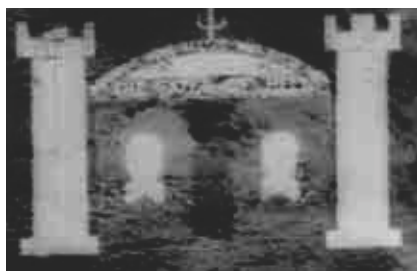


Fig. 8. *Go Down, Death!*, porte dell'inferno.

Anche *Dante's Inferno* come modello filmografico ha ricoperto un ruolo importante nella successiva produzione cinematografica, spesso in maniera più velata e meno esplicita. Il *Dante's Inferno* (titolo tradotto in italiano *La nave di Satana*) del 1935, diretto da Harry Lachman e sceneggiato da Philip Klein e Robert Yost, riprende molti elementi ideologici e lo stesso schema narrativo del

precedente americano del 1924, ma adattandolo al fantasioso mondo dei luna park (Wagstaff 1996: 37). Come nell'omonimo precedente, il viaggio dantesco diventa metafora della redenzione del protagonista che, a causa della brama di potere e di denaro, smarrisce la retta via trasformandosi in un boss senza scrupoli. Ritorna anche il tema del suicidio, in questo caso non di uno ma di due uomini vittime della condotta senza scrupoli del protagonista. Accomuna questo film al precedente anche una vocazione etica, evidente nel finale in cui il protagonista chiede perdono alla moglie per la condotta immorale.

Il lungometraggio, interpretato dal noto attore Spencer Tracy, è spesso citato nei manuali di cinema perché è stato il primo film in cui ha recitato Rita Hayworth nella parte di una danzatrice. La vicenda ruota intorno ad un giovane ambizioso, Jim Carter, che riesce a diventare creatore di scenografie per il luna park ispirate alla *Commedia*. Ma dopo il matrimonio lentamente inizia la sua discesa all'inferno: il protagonista, da padre di famiglia, si trasforma in boss del luna park e costringe un giostraio, Dean, a sgombrare per ottenere e sfruttare il suo suolo a fini commerciali. La disperazione dell'uomo lo porterà al suicidio proprio nella baracca di *Dante's Inferno*. Successivamente Jim compie un altro atto illegale e corrompe un funzionario della sicurezza di nome Harris. Ma proprio a causa di questa truffa la sua attrazione del luna park crolla ferendo un gran numero di persone. L'incidente spinge al suicidio un altro "peccatore", Harris, e procura rogne legali al protagonista. Dopo la rottura con la moglie, la brama di potere di Jim non si esaurisce: inaugura una nave-casinò chiamata S.S. Paradise che però prende fuoco mettendo a rischio la vita anche di suo figlio. Anche questo incidente è causato dalla brama di potere perché il giorno dell'inaugurazione, a causa di uno sciopero, Jim, pur di non mandare a monte il suo business, decide di assumere anche personale non qualificato. L'esperienza negativa si rivela formativa perché consente all'uomo di redimersi e di riappacificarsi con la moglie. A differenza del film precedentemente analizzato, in questo caso sono due gli ambienti infernali: quello della baracca del luna park (dove avviene il primo suicidio) e quello onirico di un flashback che richiama il film di Otto. La scena onirica dell'inferno è in realtà più breve e meno dettagliata dell'opera di Henry Otto, ma la struttura diegetica a cornice è assai simile. Anche in questo caso il flashback comincia con l'apertura del libro del poema.

Quando, dopo l'incidente al luna park, Jim si ritrova all'ospedale per visitare Pops, lo zio della moglie, sfogliando il libro della *Divina commedia* si ritrova negli inferi secondo uno schema identico a quello del film del 1924. Si tratta di un inserto onirico più corto, della durata di otto minuti durante i quali si attraversano vari cerchi infernali. Il fatto che questi minuti siano accompagnati da una colonna sonora e si presentino totalmente privi di dialoghi sembra proprio un omaggio al glorioso cinema muto dantesco dei decenni

precedenti. La derivazione dalle incisioni di Doré è esplicitata da una transizione incrociata tra l'incisione del libro della *Divina commedia* e la carrellata iniziale della visione infernale dell'Acheronte e dei successivi cerchi. Anche qui la *Commedia* funziona da *exemplum* contro gli eccessi del capitalismo, benché il sogno del protagonista non riesca ad evitare la tragedia del successivo affondamento della nave S.S. Paradise. Esattamente come avviene nel film del 1924 la cupidigia istiga al suicidio, ma in questo caso, come si è già detto, i suicidi sono due: Harris e Dean. Il primo avviene nella cornice infernale della baracca dantesca del luna park, del secondo si ha notizia dopo il flashback onirico.



Fig. 9. *Dante's Inferno* (1934).



Fig. 10. *Dante*.



Fig. 11. *L'inferno*.

Anche in questo caso al livello estetico colpisce la nudità dei corpi come già era avvenuto nel primo *Inferno* del 1911. Il già ricordato *L'Inferno* della Helios film, sempre del 1911, fece clamore per una Taide nuda come ricorda Paoletta (Colonnese Berni 2004: 59):

[...] un altro Inferno appare l'anno appresso, a cura della Helios Film di Velletri, ridotto a metri 400: dove a un certo punto si vede pure Taide, interamente nuda e che accoccolata sulle natiche trema miseramente di freddo, fin quando interviene la questura a toglierla da questa incomoda posizione.

La nudità dei corpi, molto rara per il cinema delle prime decadi del '900 a causa della censura, è un ulteriore elemento che ricompare in altri film ispirati alla *Commedia* sia del periodo muto che del cinema moderno. Si sono già ricordati i problemi di censura a cui andò incontro *Go Down, Death!* per

l'inserimento delle sequenze da *L'Inferno* della Milano Films, ma non si trattò di un caso isolato. È noto ad esempio che il film *Maciste all'inferno* di Guido Brignone del 1926 fu ostacolato dalla censura per la rappresentazione delle nudità femminili e fu in un primo momento bocciato. L'idea di mostrare le anime dei peccatori senza veli fu ripresa in seguito da Peter Greenaway e da Tom Philips nella serie televisiva *Inferno Cantos I-VIII* (1988) per l'emittente televisiva inglese Channel Four. La scelta di far recitare nudi gli attori è una precisa scelta estetica, motivata dalla volontà di riprendere una tradizione tipica di altre arti come ha sostenuto Greenaway (Wagstaff 1996: 42):

Il cinema non affronta il corpo come hanno fatto gli artisti di duemila anni di pittura, usando il nudo come la figura centrale intorno alla quale sembrano circolare le idee. Credo che sia importante cercare di spingere o tendere o accentuare, in tutte le maniere ch'io possa trovare, la mole stessa, la forma, il peso, i sughi, la struttura stessa del corpo. In fondo, il cinema indaga in primo luogo una personalità e solo in secondo luogo il corpo.

Un altro esempio di moderna recitazione infernale senza veli si ritrova all'interno de *La Divina Commedia* di Manoel de Oliveira (1991), una versione molto libera del poema dantesco che si apre proprio con una scena interpretata da due attori nudi. Nel giardino di un manicomio due pazienti convinti di essere Adamo ed Eva rievocano la cacciata dal paradiso terrestre, ma vengono prontamente ricoperti da un infermiere della struttura (De Martino 2015).



Fig. 12. *A tv-Dante* (1990).

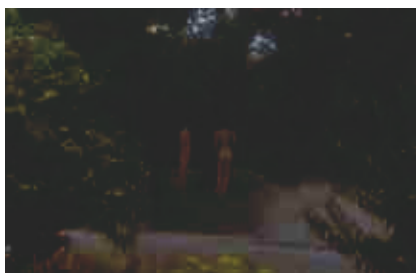


Fig. 13. *La Divina Commedia* (1991).

Infine, un'altra versione comica che riprende la struttura a cornice di *Dante's Inferno* e dei successivi è quella di *Totò all'inferno* in cui il protagonista Antonio si ritrova all'inferno perché suicida proprio come vuole fare il personaggio del film di Henry Otto.

5. ALTRI LINGUAGGI

Anche nel mondo della pubblicità e del commercio i due film *L'Inferno* e *Dante's Inferno* e l'immaginario che vi ruota intorno si rivelano importanti modelli per i creativi della dodicesima arte e per i guru del marketing. Tra i casi più

espliciti si può ricordare la locandina di *Dante's Inferno*, che è divenuta iconografia per alcuni prodotti di consumo come le cover protettive per smartphone e tablet (De Martino 2016).



Fig. 14. La cover iPad con la locandina di *Dante's Inferno*.

Ma più in generale è stato importante il legame tra *L'Inferno* della Milano Film e il linguaggio pubblicitario. Innanzitutto, è utile ricordare che il film fu lanciato con tecniche pubblicitarie innovative e all'avanguardia per l'epoca. Infatti, si organizzò una massiccia campagna promozionale sul periodico lombardo *Lux*, dove tra l'altro fu pubblicato un poema burlesco in cui la selva oscura si trasformava in una sala cinematografica (Costa 1996: 47). Inoltre, furono allestite mostre come quella di «tricromie del film con un manifesto del Vaccchetti nel cinema Bernini di Roma» (Bernardini 1996: 33) e si organizzarono le prime nei teatri affittati per l'occasione stimolando il dibattito culturale con personaggi del calibro di Benedetto Croce e Matilde Serao.

La vocazione politica de *L'Inferno* della Milano Films a favore dell'interventismo, resa esplicita dal monumento dantesco alla fine del lungometraggio, è stata ripresa in alcune cartoline pubblicitarie del periodo della grande guerra. Guido Baldassarre realizzò infatti nove cartoline di propaganda politica a favore dell'interventismo ispirate, proprio come *L'Inferno* e *Dante's Inferno*, alle incisioni di Gustave Doré in cui però si sostituivano a Dante e Virgilio la bella Italia e Garibaldi che attraversavano l'inferno dei peccati dei nemici (Scotto 2007 e De Martino 2014: 41-46).

Ma anche in alcuni spot le rappresentazioni infernali, nonostante gli oltre 100 anni di distanza, ricalcano i modelli iconografici dei kolossal muti. Un esempio lampante è quello della lunga serie della Telecom Italia Mobile *La storia d'Italia secondo Tim*, diretta da Gabriele Muccino, in cui si parodia la *Commedia* raccontando di un Dante che si smarrisce nella selva oscura a causa della mancanza di credito nel cellulare. Proprio il primo spot della serie ricorda da vicino le rappresentazioni di *Dante's Inferno*. In entrambi viene mostrato non solo Dante smarrito nella selva oscura ma anche Beatrice, che nel film parla a Virgilio mentre nello spot si rivolge direttamente a Dante. Inoltre le

rappresentazioni della selva e dei vari gironi infernali ricalcano quelle dei precedenti film ma in una versione più allegra e scanzonata, come meglio si addice al linguaggio pubblicitario. D'altronde è pratica comune per i pubblicitari utilizzare come modelli audiovisivi per i loro brevissimi spot i più impegnativi kolossal del cinema, di cui gli spot sono una sorta di filiazione minore.



Fig. 15. Spot Tim: la selva oscura.

La volontà di rendere animate le incisioni di Doré, se è vero che nel cinema è stata abbandonata, forse a causa della difficoltà di ricostruire degnamente sul grande schermo il poema, è rimasta tuttavia un sogno di tanti creativi che si è espressa in altri media. Un esempio sono le incisioni colorate ed animate inserite nell'app *iDante* della Carraro Multimedia, che ha l'obiettivo di rivoluzionare la lettura del capolavoro dantesco attraverso l'approccio del touch ebook. Disponibile per iPhone e iPad sull'Apple store italiano e americano al prezzo di € 2,99 l'app contiene il testo integrale ma integrato da numerosi testi interattivi iconici e audiovisivi curati dagli autori dell'applicazione, Gualtierio e Roberto Carraro, nel corso di venti anni di ricerche. La lettura è accompagnata, infatti, da immagini e ricostruzioni virtuali navigabili con l'interazione tattile. Modelli in tre dimensioni dell'inferno, del purgatorio e del paradiso ma anche dei singoli cerchi, delle cornici, dei cieli e delle singole situazioni raccontate dai vari canti arricchiscono la lettura.

L'opera infatti permette di leggere i settanta episodi principali dell'opera attraverso miniature virtuali delle incisioni di Doré colorate digitalmente e accostate alle terzine dantesche. Come spiega l'autore, "Questa soluzione recupera una consuetudine dell'arte sacra medievale, che inseriva spesso negli affreschi e nelle immagini miniate i versetti originali della *Bibbia* o della *Divina Commedia*"³.

L'app contiene inoltre l'oltretomba in 3d, ovvero un modello tridimensionale del mondo dantesco e molte scene infernali navigabili a 360 gradi.

iDante si presenta, dunque, come una versione moderna delle iconografie che da secoli impreziosiscono i volumi di Dante ma che ha come peculiarità

3. Così si legge nella dichiarazione inviata via mail da Roberto Carraro.

la terza dimensione ed è il primo di un progetto più ampio che si propone di realizzare simili app anche per altre opere letterarie come la *Bibbia* e l'*Odissea*.

Si tratta in questo caso in realtà di un linguaggio che si situa all'incrocio tra l'arte tradizionale e il cinema tridimensionale. Infatti le incisioni si trasformano in ambienti tridimensionali nei quali attraverso l'interfaccia touch l'utente può esplorare i luoghi infernali come se vi fosse immerso.

6. CONCLUSIONI

I due kolossal danteschi del 1911 e del 1924, nonostante risalgano all'epoca del muto, un capitolo considerato concluso e irripetibile della storia del cinema, costituiscono una sezione fondamentale dell'arte cinematografica non solo perché hanno impressionato l'immaginario collettivo dell'epoca e hanno dimostrato le possibilità artistiche del cinema, ma anche perché ancora oggi rappresentano le più grandiose rappresentazioni cinematografiche dell'inferno dantesco. Con questi film si sono confrontati tanti registi e tanti creativi, di cui si è presentato qui solo un piccolo campione, che si sono trovati nella condizione di dover raffigurare l'oltretomba dantesco e, in qualche modo, hanno dovuto fare i conti con i due capolavori.

Il potenziale figurativo di un poema così complesso come la *Divina commedia* non ha ancora trovato piena espressione sul grande schermo. Tanto più questi lungometraggi muti dei primordi della storia del cinema rappresentano ancora oggi, a circa un secolo di distanza, un fondamentale tassello del cinema dantesco. Pur con la scarsità di mezzi, sfruttando il modello iconografico di Doré, questi registi sono riusciti a creare delle vere e proprie opere d'arte che continuano ancora oggi ad ispirare tanti artisti e creativi dell'immagine.

Secondo una tendenza moderna e postmoderna infatti tanti artisti hanno saputo ridurre e smembrare sempre più i primi inferni muti per riutilizzarne idee, emozioni o frammenti più o meno deformati nelle loro opere nell'utopica attesa che un giorno il cinema riesca a dimostrare di essere capace di produrre immagini in movimento davvero all'altezza del poema dantesco.

BIBLIOGRAFIA

- Bernardini, A., 1985, "L'*Inferno* della Milano-Films", *Bianco/Nero*, XLVI 2.
 —, 1996, "I film dall'*Inferno* dantesco nel cinema muto", in Casadio 1996, pp. 29-33.
 Braidà, A., 2007, "Dante's *Inferno* in the 1900s: From drama to film", in *Dante on view: the reception of Dante in the visual and performing arts*, a cura di Braidà, A., Calè, L., Burlington, Ashgate Publishing, pp. 177-192.
 Casadio, G. (ed.), 1996, *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo.
 Chiamenti, M., "Dante e il cinema", <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/>

- saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf
- Colonnese Benni, V., 2004, "The Helios-Psiche Dante Trilogy", in Iannucci 2004, pp. 51-73
- Cofano, D., 2003, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, Roma, Carocci.
- Costa, A., 1996, "L'«Inferno» rivisitato", in Casadio 1996, pp. 45-57.
- De Berti, R. e Bertellini, G., 2000, "Milano Films: the exemplary history of a film company of the 1910s", in *Film History* vol. 12, n. 3, Bloomington, Indiana University Press, pp. 276-287.
- De Martino, D., 2013, *Dante & la pubblicità*, Bari, Levante.
- , 2015, "La follia femminile da Dante a Manoel de Oliveira", in *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Martin Clavijo, M., Gonzalez de Sande, M., Cerrato, D., Moreno Lago, E. M., Sevilla, Arcibel, pp. 441-452.
- , 2015-2016, "Kolossal del 1911: L'Inferno della Milano Films", *L'Arcobaleno* Anno XVII n. 6, dicembre 2015-gennaio 2016, pp. 38-39.
- , 2016, "Dante in tablet", *Dante*, XII, pp. 131-140
- , 2016b, "Dante tra vecchi e nuovi media", *Lettera Zero* 2, giugno settembre, pp. 183-198.
- , 2016c, *Letteratura italiana & pubblicità*, Bari, Levante.
- , 2016-2017, "L'Inferno di Ron Howard", *L'Arcobaleno* Anno XVII n. 6, dicembre 2016-gennaio 2017, c.d.s.
- D'Errico, G., "L'infernale ossessione di Peter Greenaway", *Dante*, IX 2012, pp. 87-104.
- Iannucci, A. A. (ed.), 2004, *Dante, Cinema & Television*, Toronto, University of Toronto Press.
- , 2004, "Dante and Hollywood", in Iannucci, 2004, pp. 3-20.
- Kretschmann, T., 2015, "A TV Dante – Cantos I-VIII (1989) by Peter Greenaway and Tom Phillips – A symbolical translation of Dante's Inferno for television", *Dante e l'arte*, 2, pp. 227-254.
- Lombardo, G., (1911), "Dante vituperato. La *Divina Commedia* a 4 soldi", *Lux*, A. IV 79, 8 gennaio.
- Looney, D., 2004, "Spencer Williams and Dante: An African-American Filmmaker at the Gates of Hell", in Iannucci, 2004, pp. 129-144.
- Pegorari, D. M., 2012, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo.
- Ritrovato, S., 2011, "1911: *Inferno*. Variazioni intertestuali (e intersemiotiche) di un viaggio senza ritorno nella *Commedia* dantesca tra cinema e letteratura", in *La ricezione di Dante Alighieri. Impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 maggio 2010*, Unfer Lukoschik, R., Dallapiazza, M., (a cura di), München, Martin Meidenbauer, pp. 229-242.
- , 2015, "Appunti per l'*Inferno*. Dante il cinema e l'opera che non c'è", conferenza tenuta presso il festival *Dante, l'immaginario*, Università di Bari, 9 novembre.
- Scotto, D., 2007, "La feroce Trine. Cartoline dantesche della Grande Guerra", *Lettere italiane*, 59 n. 4, pp. 121-138.
- Tigani Sava, F., 2007, *Dante Alighieri scrive il Cinema*, Catanzaro Lido, Edizioni Max.
- Wagstaff, C., 1996, "Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone", in Casadio 1996, pp. 35-43.
- Welle, J. P., 2004, "Early cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture", in Iannucci 2004 pp. 21-50.

